العنوان: اسلوبية التناص في شعر ابن دراج القسطلي
المصدر: مجلة كلية التربية - الجامعة المستنصرية - العراق
المؤلف الرئيسي: حوران، صديق بتال
مؤلفين آخرين: الساير، محمد عويد(م. مشارك)
المجلد/العدد: ع2
محكمة: نعم
التاريخ الميلادي: 2009
الصفحات: 119 - 141
رقم MD: 681119
نوع المحتوى: بحوث ومقالات
قواعد المعلومات: EduSearch
مواضيع: التناص في الشعر
رابط: http://search.mandumah.com/Record/681119

٦

اسلوبية التناص في شعر ابن دراج القسطلي

د. صديق بتال حوران — كلية الآداب / جامعة الأنبار
د. محمد عويد الساير — كلية التربية الانسانية/ جامعة الأنبار

المقدمة

يعد النتاج الشعري لابن دراج القسطلي[١]، تميزا واضحا للانتماء الوطني الذي لازمه طوال مسيرته، مبتعدا كل الابتعاد عن الانتماء القومي.

فنرى ابن دراج القسطلي، ولد ونشأ أندلسيا خالصا، فهو لم يشعر قط بعصبية لنسبه الصنهاجي البربري. ومما يستوقف النظر أن ابن دراج، وهو الذي لم يدع ملكا من ملوك الطوائف إلا وفد عليه، وأهدى إليه مدائحه، نراه قد أعرض إعراضا كاملا عن قصد أمراء أكبر مملكة بربرية في عصره، وهي مملكة بني زيري الصنهاجيين، هذا على الرغم من انتسابه المباشر إليهم.

وفي كل هذا، دليل على أن ابن دراج لم يعد يحس بأي صدى لهذا الأصل البربري، الذي كان نسبه ينتهي إليه، ولعل ذلك هو الذي جعل ابن حزم في رسالته «فضل الأندلس»[٢]، والشقندي في رسالته حول الموضوع نفسه[٣]، يفتخران بابن دراج الأندلسي، ويلزمان أهل المغرب الحجة على أن أرض العدوة لم تستطع أن تنجب شاعرا في مثل نبوغه وعبقريته، وخاصة أنه لقب بمتنبي الأندلس.

والذي يعطي دليلا قاطعا على أن ابن دراج تخلى عن صنهاجيته، هو مقدار الإفادة من التراث العربي، إذ كان معينا ثرا، رفد الشاعر في بناء تجربته الشعرية، وهذا يدلل على أن الشاعر استوعب ذلك الموروث، واختزنه في ذهنه؛ ليخرج منه الصورة التي يراها المتلقي، إذ أن (كل نص ليس إلا نسيجا جديدا، أو استشهادات سابقة)[٤].

والتناص، بوصفه ظاهرة نقدية حديثة، ذات جذور قديمة، أصبح شغل الدارسين في الوقت الحاضر، فتناولوا أغلب عصور الأدب دراسة وتحليلا، في محاولة للكشف عن أواصر التعالق بين النصوص الحاضرة والغائبة، أو اعتماد شعر الشاعر الواحد، واعتماد مرجعياته الخاصة[٥].

أما في الشعر الأندلسي، فإننا لا نجد دراسة متخصصة أكاديمية، سوى أطروحة إسراء عبد الرضا، الموسومة بـــ(التناص في الشعر الأندلسي، في عهد دولة بني الأحمر)[٦].

والحقيقة، أن التناص بوصفه مصطلحا نقديا، كان قد ظهر في الستينيات من القرن العشرين، إلا أنه من حيث المفهوم لَه جذور عميقة في النقد العربي، على الرغم من الاختلاف في التسميات

والنعوت، إلا أن التناص بوصفه الحديث قد انصب على دحض أسطورة انغلاق النص واستقلاله المزعوم، وفي هذا الإطار ظهر مفهوم التناص على يد الباحثة (جوليا كرستيفا)، التي طورت مفهوم الحوارية أو الصوت المتعدد، الذي اجترحه الناقد والمفكر الروسي (ميخائيل باختين)[٧].

والذي يهمنا في هذا الموضوع أن ندرس المرجعيات التناصية التي اعتمدها ابن دراج القسطلي في بناء نصوصه الشعرية، فكانت مكوناته الأولية أو مرجعياته.

وقد جاءت هذه الدراسة مقسمة على ثلاثة مباحث أساسية، تناول **المبحث الأول** المرجعية الدينية التي يمتلكها الشاعر في خزينه المعرفي، من نصوص دينية، سواء أكانت من نص القرآن الكريم، أم من الأحاديث النبوية الشريفة، إذ يقوم البحث بالكشف عن تعالق النصوص ونوع ذلك التعالق، من خلال اعتماد آليات التناص، وهي التكثيف، والتمطيط، والتحويل، والاجترار.

ففي التكثيف يسترجع النص الغائب من خلال الإشارة أو الإحالة المكثفة الموجزة، أما في التمطيط، فإن منتج النص لا يكتفي باستحضار النص السابق، بل يزيد عليه بما يغنيه ويثريه، حتى تبدو شخصية المنتج بارزة على النص السابق. أما التحويل، فيعد من أبرز أنواع الأخذ وأبدعها؛ لأن الشاعر هنا يستلهم النص الغائب، ويبدع في الأخذ منه، ثم يعيد صياغته بشكل يجعل النص أكثر تناسقا، وكأنه ولد من جديد، أما الاجترار فيقوم على الأخذ واللصق من خلال إعادة النص كما هو دون تغيير، فيعتمد أسلوب التكرار، ومن خلال تلك الآليات يمكن تفكيك النص وإعادته إلى أصل مرجعياته.

أما **المبحث الثاني**: فقد تناولنا فيه «المرجعيات الأدبية»، وقد تم تقسيمه على عدة تفريعات، منها: التناص الاقتباسي، والتناص الذاتي، والتناص الشعري النثري، إذ حاولنا من خلالها الكشف عن مرجعيات الشاعر الأدبية، أي كل النصوص الأدبية التي أفاد منها الشاعر في إنتاج نصه الجديد، التي علقت في ذهنه حتى ظهرت في نصه الشعري الجديد، وكان ذلك يتم باعتماد الآليات السابقة نفسها.

أما **المبحث الثالث** فقد تناولنا فيه «المرجعية التاريخية»،التي يتم من خلالها استحضار الحدث التاريخي أو الشخصيات التاريخية، وكانت الآليات أيضا حاضرة في بناء هذا التعالق النصي، من تكثيف إلى تمطيط إلى الاجترار والتحويل.

وشمل البحث خاتمة ضمت عددا من النتائج التي خرج بها البحث، وقد تم تقصي مواطن التعالق في كثير من الخطابات والنصوص الشعرية الأندلسية في عصر سيادة قرطبة، التي يمكن أن تعطي إضاءات تكشف من ثقافة الشاعر وقتئذ.

المبحث الأول:

المرجعية الدينية

على وفق المرجعية الدينية، يعد القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، الركيزتين الأساسيتين لإقامة العلاقات التناصية، وتمثل النصوص الدينية المرجع الأكثر قدسية بين المراجع الأخرى، لذا استطاعت سلطة النص الديني الإلهي والنبوي أن تفرض نفسها بشكل كبير على النص البشري والأدبي بصورة خاصة.

ويعد (الموروث الديني أعظم مصدر للصورة الشعرية الفنية، كما جمعت الكثير من البحوث)[٨]. ولعل النص القرآني بشكل خاص يحمل للإنسان في كل زمان ومكان دلالات لا متناهية، ويفسر أشياء تمس حياة الإنسان؛ لذلك أخذ الشعراء منذ القدم يعودون إلى هذا المصدر المتميز. وفي الشعر العربي نجد إحالات مكثفة عدة للنصوص القرآنية التفصيلية، وهو ما يعرف عند بعض الباحثين بالاقتباس الإشاري، الذي يعمد فيه (الشاعر إلى الاختصار والتكثيف اقتصارا منه على الدلالات الإيمائية والإشارات الرمزية)[٩].

ولو تأملنا النص الأندلسي؛ لوجدنا أن للنص الديني آثارا واضحة المعالم، ولاسيما الخطاب القرآني، فقد (عاش القرآن مع الشاعر الأندلسي في فكره ووجدانه وخياله، وبكل تفاصيل حياته، فكان المنبع الثر الذي أمد الشاعر بالكثير من المعاني والصور، ومقومات لغته الشعرية)[١٠]، حتى ظهر بشكل واضح في نصوصهم، لذا لم تتجسد المرجعية الدينية بشكل سطحي في الخطاب الأندلسي، وإنما جاءت إثراء لمعانيه وخيالاته، وتجسيدا للهوية الإسلامية. والاقتباس من القرآن الكريم يمثل وسيلة مهمة في الإقناع، أكد الشعراء إظهارها في شعرهم؛ لإيضاح وعي العامة من الناس، ممن يضعون الآيات القرآنية نصب أعينهم في جل حياتهم اليومية، فيستشهدون بها لأهميتها في النفوس من الناحيتين التشريعية والروحية، ولإسباغ صبغة دينية على أشعارهم[١١].

وإذا ما نظرنا إلى ديوان الشاعر ابن دراج القسطلي نجده قد غص بالقصائد المدحية، التي أفعمت بالمعاني والأفكار الإسلامية، فقد استحضر هذا الجانب المهم من التراث العربي الإسلامي، بجعله نصب عينيه، موظفا إياه التوظيف اللائق في بناء علاقاته التناصية؛ ذلك لأنه في التناص يشترط أن يأتي المتناص منه مندمجا ضمن النص أو كونه بنية نصية مدمجة في إطار بنية نصية أخرى هي الأصل[١٢].

وتعد آلية التكثيف من أهم الآليات التي استخدمها ابن دراج القسطلي في شبكة علاقاته التناصية، وتقوم على جعل النص إشارة موجزة وسريعة تحيل إلى نصوص أخرى، كالأمثال والقصص القديمة، أو النصوص القرآنية، أو الأبيات الشعرية التي تحمل عبرا أو أفكارا تتناسب مع القصد

الذي يريده منتج النص الجديد، بشكل مختصر ومكثف، ويعد هذا النوع، أي آلية التكثيف أكثر وضوحا من باقي الآليات، ونلمس ذلك بوضوح في قوله[١٣]:

إِذا غِيضَ ماءُ البَحرِ منها مَدَدْنَهُ ❖ بِدَمْعِ جفونٍ يَمْتَرِيهنَّ أَجْفَانُ

فهو يحيل بشكل موجز وبإشارة مكثفة لقوله تعالى {**وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْداً لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ**}[١٤]، واصفا لنا معاناته، وكيف أنه فر من قرطبة قاصدا خيران العامري في المريّة، فأراد أن يصور هذه المعاناة، وهي معاناة الهرب والهزيمة، فضلا عن الرحلة والفراق للأهل والأولاد والأحبة، فأشار إشارة حقيقية إلى النص القرآني، الذي يتناسب مع حالته النفسية المهزومة، فكما أن نوحا قد نجى بسفينته تاركا ابنه وراءه، فإنه هو الآخر قد نجى بسفينته، تاركا أهله خلفه، قاصدا الأمير العامري، وكما أن ماء البحر غاض في الواقع عند سيدنا نوح، فهو أيضا قد غاض عند شاعرنا من الناحية النفسية.

وقد اتسم شعره بوضوح الإحالة الدينية، وعمقها، ولعل ذلك متأتٍ من ثقافته الدينية، إذ أن جل قصائده المدحية كانت تدور حول رسم الصورة الحربية، ووصف القيم الجهادية التي اتسم بها ممدوحه؛ فضلا عن أن الجو السائد في تلك المدة كان مشبعا إلى حد كبير بالعلوم الدينية، فتركت هذه الأمور علامتها الواضحة في شعره.

ففي معرض مديحه لعلي بن حمود، وهو من زعماء الحزب البربري في عصر الفتنة، نراه يستخدم آلية التكثيف بشكل واضح، في قوله[١٥]:

فأَذْهَلَ مُرْضِعةً عَنْ رَضيعٍ ❖ وأَنسى الحَمائمَ ذِكْرَ الهَديلِ

فيبدو التناص واضحا من قوله تعالى {**يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَى وَمَا هُمْ بِسُكَارَى وَلَكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ**}[١٦]، إذ يلاحظ استخدام لفظة واحدة ذات دلالة قرآنية، يمكن أن يكثف النص كلّه، ونجد هذا الأسلوب شائعا في الشعر العربي، (إذ يعمد الشاعر إلى الاقتصار والتكثيف، اقتصارا منه على الدلالات الإيحائية، والإشارات الرمزية)[١٧].

وقد يعتمد آلية التكثيف في بناء علاقاته التناصية، مع إقامة علاقات تناصية مع أكثر من نص

مجلة كلية التربية .... العدد الثاني ٢٠٠٩

قرآني، ودمجه في بيت شعري واحد، في صياغة جديدة، جمعت مدلولات النصين وبتكثيف واضح الدلالة، بقوله[١٨]:

قِرىً عاجِلاً يقتَضي شربهُ ❖ من الكَوْثَرِ العَذْبِ والسَّلْسَبيلِ

تتجلى المرجعية الدينية في لفظتي «الكوثر» و«السلسبيل»، فهي تكثيف لقوله تعالى {**إِنَّا أَعْطَيْنَاكَ الْكَوْثَرَ**}[١٩]،ولقوله تعالى{**عَيْناً فِيهَا تُسَمَّى سَلْسَبِيلاً**}[٢٠]، وقد يعتمد الشاعر إلى آلية أخرى في رسم علاقاته التناصية، ذات المرجعية القرآنية، وهي آلية التمطيط، أي يتناص النص اللاحق مع النص السابق، فيدور حول فكره وألفاظه، ثم يشرحها ويوضحها بشكل أكثر تفصيلا ودقة، حتى يشبع رغبة القارئ في الفهم، وقد تكون هذه الآلية في الخطاب النثري أوسع انتشارا؛ لارتباطها بالصيغ السردية[٢١].

فنرى ابن دراج يعتمد هذه الآلية عندما يتناص مع الخطاب القرآني، وذلك لأجل إضافة فكرة ليست بعيدة، وإنما مكملة لفكرة النص الأساسية، فضلا عن شرحها وتوضيحها، بما ينسجم مع ما يؤمن به الشاعر، أو تمثل زيادة يجدها ضرورية لإكمال النص المتناص معه.

فعندما دبّ الضعف في نفس ابن دراج، ولاقى ما لاقى من الأسى والإهمال في عصر الفتنة، نراه يوظف النص القرآني في سورة يوسف مؤكدا جانبا من جوانبها، وهو الذي يحاكي حالته النفسية التي مر بها، فاستطاع أن يعرضها أمام ممدوحه ابن رزق، أحد كتاب المنذر بن يحيى التجيبي، ملك سرقسطة؛ ليحظى بشفقته ورأفته، فالشاعر كان معيلا لسبع من البنات، وأربعة من البنين، وكلهم ضامئ جائع، وهم يشبهون أخوة يوسف في عددهم، ولكنهم لا يبرحون عن رؤياه، فقال[٢٢]:

أَخُو ظَمَأٍ يَمُصُّ حَشاهُ سَبْعٌ ❖ وأَرْبَعَةٌ وكُلُّهُمُ ظِماءُ

كَأَنْجُمِ يوسُفٍ عَدَداً ولكِنْ ❖ بِرؤْيَا هَذِهِ بَرِحَ الخَفاءُ

خطوبٌ خاطَبَتْهُمْ من دَوَاهٍ ❖ يموتُ الحزمُ فِيهَا والدَّهاءُ

وكُلُّهُمُ كَيُوسُفَ إِذْ فَدَاهُ ❖ مِنَ القَتْلِ التَّغَرُّبُ والجَلاءُ

وإِنْ سجنٌ حواهُ فكَمْ حواهم ❖ سجونُ الفُلْكِ والقفرُ القَواءُ

استخرج من قصة يوسف كل ما ينطبق على بنيه، فذكر أنهم أحد عشر كأنجم يوسف، وكل واحد منهم هو يوسف، الذي نجته الغربة من القتل، وإن كان يوسف قد سجن، فكل واحد منهم قد مر في سجن السفينة، أو جعل له الفقر سجنا، وكل واحد منهم لجأ إلى بئر، وهذا تشقيق للمعنى أو إسهاب فيه(٢٣).

إن التعالق النصي واضح من قوله تعالى {**إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَباً وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ**}(٢٤)، ومن قوله تعالى {**ثُمَّ بَدَا لَهُمْ مِنْ بَعْدِ مَا رَأَوُا الْآيَاتِ لَيَسْجُنُنَّهُ حَتَّى حِينٍ**}(٢٥)، ولقد نجح ابن دراج من خلال آلية التمطيط رسم صورة قاتمة لأسرته، ولوضعه المأساوي، من خلال بعض التراكيب، كقوله «وكلهم ضماء، سجون الفلك، الفقر القواء...».

ونراه أيضا يفيد من قصة سيدنا يوسف عندما يستجدي سليمان المستعين بعد أن تسلم مقاليد الأمور في قرطبة، وقضى على الخارجين فيها، بقوله(٢٦):

وقد أَمِنَ التثريبَ إخوةُ يوسُفٍ ❖ وأدركَهُم للهِ عفوٌ وغُفْرانُ

وقد بنى علاقاته التناصية وفق آلية التمطيط، موظفا لفظة المغفرة للدلالة على الصفح والمسامحة، متجانسا مع قوله تعالى {**قَالَ لا تَثْرِيبَ عَلَيْكُمُ الْيَوْمَ يَغْفِرُ اللَّهُ لَكُمْ وَهُوَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ**}(٢٧).

وقد يعمد الشاعر في بناء علاقاته التناصية على آلية التحويل، إذ يعمد الشاعر إلى إذابة مكونات النص الغائب في النص الجديد، لدرجة يصعب فيها التمييز بين حدودهما، حتى أن المتناص معه يصبح متحولا عن دلالته الأولى، منتجا دلالة جديدة(٢٨). وهي مسألة قديمة أشار إليها ابن رشيق القيرواني بقوله: (إن أحسن التضمين ذلك الذي يصرف عن معناه إلى معنى جديد)(٢٩).

نرى ذلك عندما يلتقط الشاعر الأندلسي بعض المشاهد القرآنية، فيبني معها تعالقا نصيا، بأن يوظف المشهد ويطوع فكرته بما ينسجم مع المشهد القرآني، بل يتجاوز ذلك بأن يحول تلك الصورة واللقطات من مغزاها الذي وضعت له إلى فكرة أخرى جديدة، تختلف اختلافا جذريا عن الفكرة السابقة، من خلال إقامة علاقات تشبيه، فتظهر براعة الشاعر في ابتداع وجه الشبه بين المشبهين، كما في قوله(٣٠):

وتُزْهى بِسحرٍ من أَحاديثَ بيننا ❖ كَأَنَّ أَسيرَيْ بابلٍ نَفَثَاهَا

والحقيقة، أن بابل على ما ذكرته كتب الأخبار، هي أقدم بناء بعد الطوفان، ونسب السحر إليها؛ لأنه على ما يذكر كان بها هاروت وماروت معلما السحر، وكانا قد عصيا الله، فباحا بالاسم الذي يرجعان به إلى السماء، فخيرهما الله بين عذاب الدنيا وعذاب الآخرة، فاختارا عذاب الدنيا، فهما يعذبان ببابل ويعلمان السحر(٣١)، وفيهما قال تعالى {**وَاتَّبَعُوا مَا تَتْلُوا الشَّيَاطِينُ عَلَى مُلْكِ سُلَيْمَانَ وَمَا كَفَرَ سُلَيْمَانُ وَلَكِنَّ الشَّيَاطِينَ كَفَرُوا يُعَلِّمُونَ النَّاسَ السِّحْرَ وَمَا أُنْزِلَ عَلَى الْمَلَكَيْنِ بِبَابِلَ هَارُوتَ وَمَارُوتَ وَمَا يُعَلِّمَانِ مِنْ أَحَدٍ حَتَّى يَقُولا إِنَّمَا نَحْنُ فِتْنَةٌ فَلا تَكْفُرْ**}(٣٢).

فنرى الشاعر استطاع أن يفيد من آلية التحويل القرآني، إذ أنه يعبر عن الفكرة التي جالت في نفسه، ويذيب النص الأول في نصه الثاني، على الرغم من الاختلاف الكبير بين السحر الحلال والسحر الحرام.

ونراه يفيد من آلية التحويل في توظيف المشهد القرآني في قوله تعالى {**وَأَنَّا لَمَسْنَا السَّمَاءَ فَوَجَدْنَاهَا مُلِئَتْ حَرَساً شَدِيداً وَشُهُباً * وَأَنَّا كُنَّا نَقْعُدُ مِنْهَا مَقَاعِدَ لِلسَّمْعِ فَمَنْ يَسْتَمِعِ الْآنَ يَجِدْ لَهُ شِهَاباً رَصَداً**}(٣٣)، وألصقه في خطابه مع إجراء بعض التقديم والتأخير اللازم لاستقامة القافية، إلا أن التناقض كان واضحا وجليا بين النصين، فكانت له السماء مصدر أمان وخير، بينما في النص القرآني كانت السماء مصدر خوف، وعقاب بالنسبة للجن، كما هو موضح في قوله(٣٤):

وذُلِّلَتْ ليَ أرضٌ أَيْنَعَتْ ثَمَراً ❖ وظَلَّلَتْنِي سماءٌ مُلِّئَتْ شُهُبا

هكذا كان للمفردة القرآنية بعدا إشعاعيا دلاليا، ترك أثره في المتلقي، إذ أن استعمال المفردة القرآنية ضمن السياق الشعري، واقعة ضمن ما يحتاج النص الشعري من طاقة دلالية، لعلها تصب في آخر الأمر في إثراء تصويره الفني، ولها دلالة إيحائية كبيرة في مغزى بنائه الجديد، وفق آليات تركيبية فنية، تحمل الدلالة نفسها بإطار يتوافق ومقدرته الشعرية، ومنحه بعدا دلاليا وعمقا نصيا قادرا على التأثير في ذهنية المتلقي.

كما أن الشاعر استطاع من خلال مرجعيته الدينية أن يفيد من الحديث النبوي، وأن يوظفه خير توظيف في بناء علاقته التناصية، فنراه في معرض دفاعه عن نفسه عندما اتهم بالعجز والضحالة الشعرية، يقول(٣٥):

إنَّ امْرَأَ القَيْسِ فِي بَعْضٍ لَمُتَّهَمٌ ❖ وَفِي يَدَيْهِ لِوَاءُ الشِّعْرِ إنْ رَكِبا

فهو يوازن بين حاله وامرئ القيس، إذ أنه بالرغم من فحولة امرئ القيس وشاعريته الفذة، إلا أنه يتهم أحيانا وينتقد أحيانا أخرى، فوظف الحديث النبوي (ذلك رجل مذكور في الدنيا، شريف فيها، منسي في الآخرة، خامل فيها، يجيء يوم القيامة معه لواء الشعراء إلى النار)[٣٦]، في التعبير عن الفكرة التي تجول في خاطره، مستخدما آلية التكثيف. وتبدو أن مهمة القارئ أكثر تيسرا في اكتشاف عناصر التناص مع النص الأول، إذ كانت مرجعيته الدينية حديثا نبويا قد ألمح إليه الشاعر، بوصفه جزءا من الموروث الثقافي الذي يختزنه.

كما أنه يفيد من الحديث النبوي الشريف في معرض حديثه عن كرم ممدوحه، عبد الملك بن المظفر، بقوله[٣٧]:

واسْتَقْرَضَ الرَّحمنَ جَنَّةَ خُلْدِهِ ❖ بِثَباتِ حائطِهِ «أبُو دَحْدَاحِها»[٣٨]

كما ونراه يوظف لفظة «حامية الوطيس» في معرض مديحه للمنصور بن أبي عامر، بقوله[٣٩]:

ولَرُبَّ حاميَةِ الوطيسِ من الرَّدى ❖ دلَفَت وَقَدْ كَسَتِ السماءَ قتامَها

والمعروف أن لفظة «حمي الوطيس»، كان أول من استخدمها هو النبي ρ بقوله (حمي الوطيس)[٤٠]، فأراد الشاعر أن يبني علاقاته التناصية وفق آلية التمطيط، إذ أنه أراد أن يرسم صورة قاتمة لهذه المعركة، موظفا «كَسَتِ السماءَ قتامَها» كناية عن احتدام المعركة وكثرة الخيل التي تثير النقع فوق الرؤوس.

المبحث الثاني:

المرجعية الأدبية أو ما يسمى بـ«التناص الإجناسي»[٤١]

إن الأدب بشكل عام يمثل مرجعية خصبة للنص الشعري، وعلى الرغم من أن لكل جنس أدبي مميزاته وخصائصه التي ينفرد بها عن غيره، إلا أنه يحمل بين ثناياه بعض الصفات المشتركة من الأجناس الأدبية الأخرى، كالتداخل النصي الذي يحدث بين الشعر والخطابة والمثل والسيرة.

وقد يحصل التناص داخل الجنس الواحد، فقد يكون بين قصيدة عمودية وقصيدة عمودية أخرى، أو بين الشعر العمودي والشعر الحر، (ويقع هذا النوع من التداخل ضمن التعالي النصي)[٤٢].

ويبدو أن علاقة التناص بمسألة الأجناس الأدبية،علاقة وطيدة حقا،إذ أن التناص يبرز التنوعات والتداخلات التي تحدث بين النصوص لتزحزح الجنس الأدبي في اتجاه اكتساب خصائص بنيوية

مجلة كلية التربية ... العدد الثاني ... ٢٠٠٩

جديدة[٤٣].

وسنحاول أن نستعرض نموذجين من التناص الأجناسي عند ابن دراج القسطلي، الذين شاعا في شعره شيوعا ملموسا.

أ. التناص الشعري الشعري:

في الشعر الأندلسي، نجد التناص الشعري الشعري يفرض نفسه وبقوة على القصيدة الأندلسية، وبشكل واسع النطاق. فقد أفاد ابن دراج من التراث المشرقي إفادة كبيرة، فكانت إفادته متنوعة من حيث الألفاظ والأفكار والمعاني، إذ أن الثقافة المشرقية فرضت نفسها على الموروث الفكري للشاعر الأندلسي فتمثله، وراح يلهج في مختلف أغراضه الشعرية. (إذ رسخت في أذهانهم فكرة ورثوها عن أجداده، وهي تقليد الأدب المشرقي والتباهي في ذلك)[٤٤]، ولا يعني ذلك مسخ الشخصية الأندلسية، بل إنها حاضرة في إبداع معان خاصة، ولعل الجدة والتجديد في الأدب الأندلسي تكمن في المزاوجة الفنية بين روح الشعر المشرقي والأداء الإبداعي الأندلسي الخاص.

والملاحظ على التناص الشعري/ الشعري أنه ينقسم إلى تناص مرجعي وتناص مرحلي، وتناص ذاتي.

١. التناص المرجعي:

هو الذي يعتمد فيه على نصوص شعرية مستمدة من التراث العربي، فيبني معه علاقاته التناصية معتمدا فيها على النص الأول، كما نلاحظ ذلك عندما يتكلم عن الموت في معرض رثائه لأم هشام، أمير المؤمنين المؤيد بالله، بقوله[٤٥]:

هُوَ الْمَوْتُ يصدَعُ شَمْلَ الجميع ❖ وَيَكسو الرُّبوعَ ثيابَ العفاءِ

يَبزُّ الحياةَ ببطشٍ شـــــديدٍ ❖ ويَلقى النفوسَ بدَاءٍ عياءِ

أَلَمْ تَرَ كَيْفَ استَباحَتْ يَداهُ ❖ كَريم الملوكِ وَعِلْقَ النِّساءِ

نراه يتناص مع قول طرفة بن العبد، بقوله[٤٦]:

أَرى المَوتَ لا يُرعي عَلى ذي جَلالَةٍ ❖ وَإِن كانَ في الدُنيا عَزيزاً بِمَقعَدِ

ويبدو من خلال هذا الشاهد أن ابن دراج مال إلى استخدام آلية التمطيط، إذ أنه استطاع أن يحدث نوعا من التوسع النصي من خلال توظيف التكرار، إذ يعد أداة من أدوات التمطيط، بحيث (لا

تظل الوحدة المكررة هيَ هي... إذ أننا نقرأ في المقطع المكرر شيئا آخر)[٤٧]، فنرى ابن دراج ازداد تفصيلا على صعيدي المبنى والمعنى، رغم عمق المعنى الذي طرقه طرفة بن العبد، وقوته المتأتية من التركيز في الدلالة، إلا أن ابن دراج استطاع أن يتسع في هذا المعنى، فقد أكد على فكرة مفادها أن الموت لا يستثني أحدا، كما أنه استطاع أن يجسّم هذا الموت، وأن يجعل له يدين قادرتين على أن تنتزع حياة الملوك وعلق النساء.

ونراه أيضا يتناص مع شاعر مشرقي آخر، وهو حسان بن ثابت، وهو يصور جانبا من أخلاق ممدوحه، بقوله[٤٨]:

هُمُ الَّذِينَ هُمُ آوَوا وهُمْ نَصَرُوا ❖ لما أَتاهُمْ مِنَ الرحمنِ مَا عَرَفُوا

وثَبَّتُوا وَطْأَةَ الإِسلامِ حِينَ هَوى ❖ والظَّنُّ يُخْلِفُ والأَهواءُ تَخْتَلِفُ

متعالقا مع قول حسان بن ثابت[٤٩]:

نَصَرنا وَآوَينا وَقَوَّمَ ضَربُنا ❖ لَهُ بِالسُيوفِ مَيلَ مَن كانَ أَميَلا

نراه أيضا يعتمد آلية التمطيط موظفا أداة من أدواته، وهي الشرح، (إذ يعد الشرح أساس كل خطاب وخصوصا الشعر)[٥٠]، فأراد أن يفهم القارئ أن أجداد ممدوحه المنصور بن أبي عامر هم الأنصار، الذين ناصروا النبي ρ وآووه، بعد أن أتاهم القرآن الكريم وعرفوا ما فيه، كما أنه يوظف في البيت الثاني أداة أخرى من أدوات التمطيط، وهي (الأناكرام)، (وهو نوع من التلاعب بالأصوات، ويكون على صعيد كلمة أو كلمات بإعادة ترتيب أصواتها)[٥١]، فنلاحظ ذلك بين «هوى، أهواء»، وبين «يخلف» تختلف»، في البيت الثاني. كل هذا أسهم في توسيع النص وتناسله، معتمدا في ذلك على مفردات من النص نفسه.

وقد يعتمد ابن دراج في تناصه المرجعي على أسلوب التضمين، وهي آلية تكثيف يلجأ إليها الشاعر عن طريق الاستشهاد، ببيت أو أبيات عدة، وهو من (المداخل العدة التي عرج عليها المتناصون، وهو أن يستعير الشاعر شطرا أو بيتا أو ربما أكثر من شاعر آخر، يدرجه في بيت أو قصيدة له)[٥٢].

وحتى يصبح الأمر مشروعا، على الشاعر الإشارة إلى ذلك التضمين بوضع علامات تنصيص، (وأن يشير في هوامشه إلى مصدر المقتطف الذي ضمن منه قصيدته، بحيث يبدو النص المضمن متداخلا مع النص الأصيل)[٥٣]، وهذا معنى التناص بصورته الحديثة.

ويمكن لنا أن نتلمس ذلك عند ابن دراج القسطلي، في رسالته التي بعث بها إلى سليمان المستعين يطلب منه الرحيل من أجل طلب الرزق، إذ أن سليمان كان مشغولا عنه، فأراد أن يذكره بحاله، إلا أنه لم يجبر له عثرة ولا عطف عليه بنظرة، فقال[٥٤]:

«ماذا تقول لأفراخ بذي مرخ ❖ حمر الحواصل لا ماء ولا شجر»[٥٥]

ما أَوْضَحَ العُذْرَ لي لو أنهم عَذَروا ❖ وأَجْمَلَ الصَّبْرَ بِي لو أنهم صبروا

لكنهم صَغُرُوا عن أَزمةٍ كَبُرَتْ ❖ فما اعتذارِيَ عمَّن عُذْرُهُ الصِغَرُ

إلا أن هذه العلاقات التناصية مع الحطيئة، ومحاولة تشبيه حاله به، لم تلق آذانا صاغية ولا قلوبا واعية، بل كانت هواء في شبك.

وقريب من هذا الأسلوب، وفي رسالة يطلب العطاء فيها رفعها إلى الأمير يحيى بن علي بن حمود الأندلسي، يقول فيها[٥٦]:

وتحتَ أَجْنَحَةِ الإِشفاقِ حانيةً ❖ «حُمْرُ الحواصِلِ لا ماءٌ ولا شَجَرُ»

فقد جاء تناصه مباشرا، وكان على وفق قانون الاجترار، إذ يبقى النص الجديد أسيرا للنص الغائب السابق، (إذ يتعامل الشعراء مع النص الغائب بوعي سكوني، لا قدرة له على اعتبار النص إبداعا لا نهائيا، فساد تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية، ... حتى أصبح النص الغائب أنموذجا تضمحل حيويته مع كل إعادة كتابة له بوعي سكوني)[٥٧].

ويبدو أن نص الحطيئة هذا أصبح مرجعا مميزا لدى شعراء الأندلس، فقد أكثروا من الإشارة له، بل واجترائه في نصوصهم بشكل ملفت للانتباه.

٢. التناص المرحلي:

وهو التناص الحاصل بين نصوص جيل واحد ومرحلة زمنية واحدة، ويقع هذا التناص كثيرا لأسباب عدة، منها: تقارب الحياة الاجتماعية والثقافية، لدى نفر من المبدعين، وقد يكون الأمر عائدا إلى مسألة الانتماء إلى حزب أو جماعة أدبية واحدة، فضلا عن وحدة اللغة والميراث، فنرى ابن دراج في معرض تصويره لكرم ممدوحه المنصور بن أبي عامر يقول[٥٨]:

بِحَارٌ أَمَرَّتْ للأَعادي طُعومُها ❖ كَمَا طاب فينا شُرْبُهَا وطَهُورُها

يحدث تعالقا نصيا مع ابن شهيد، بقوله[٥٩]:

جادَ الفُراتُ بساحَتَيْك ودِجْلةٌ ❖ والنّيلُ جادَ بها وجادَ الكَوْثَرُ

إذ يرسم صورة لممدوحه، الذي يصفه بالكرم، فهو سجية من سجاياه المتأصلة فيه ليست تكلفا بل هي من صفاته المطبوعة، والمجبول عليها، ويبدو أن هذا التناص تناص معنوي، ففضلا عن تلمسه من خلال الألفاظ إلا أننا نلمح هذا التناص واضحا من خلال المعنى، فكلاهما ممدوحه كريم، وإن كان كرم المنصور يبدو واسعا من خلال تشبيهه بالبحار، إلا أنه كرم مقيد بفئة معينة، أما بالنسبة لأعدائه فإن هذا البحر يجدونه مالحا أجاجا.

ونلاحظ ابن دراج كان واعيا عندما وصف ممدوحه بالبحر، ولم يصفه بالنهر، لأننا نراه في موضع آخر يقول(٦٠):

فكيفَ أَرضاكَ بحراً ❖ كَمَا رَضِيتُكَ نَهْرَا

وكيف يَجْرِي جوادٌ ❖ كَمَا جَرى قَبْلُ مُهْرَا

ونراه في موضع آخر يقول(٦١):

فَأعْلَيتُ نَحوَكَ بَندَ الثناءِ ❖ وقُدْتُ إليكَ خُيُولَ الوِدادِ

إذ يبني تعالقا نصيا مع قول ابن شهيد(٦٢):

وحَوْلَكَ أَسْيَافٌ مِن السَّعْدِ تُنتَضَى ❖ وفَوْقَكَ أَعْلامٌ مِن النّصْرِ تَخْفُقُ

الملاحظ أن الصورة الحربية حاضرة بكثرة في مدائح ابن دراج القسطلي، فكانت صورة النصر والبنود الخافقة والسيوف البتارة، ملمحا مهما من ملامح الصورة الحربية، فنراه أيضا في معرض مديحه للمنصور بن أبي عامر يقول(٦٣):

وعِقبانُ أَعلامٍ تَمُرُّ يخالُها ❖ عَلَى نفسِهِ فِي مَعْرَكِ الحربِ حُوَّما

فنراه لا يبتعد كثيرا عن المعنى المطروق، إذ أنه استخدم آلية التمطيط؛ لأجل أن يوضح الصورة ويعطيها بعدا دلاليا جديدا، من خلال توظيف أحد ألفاظ التشبيه، وهي «تخال»، فكانت أعلامه خافقة فضلا عن كثرتها، حتى أنها شبهت بالحوّم الطائرة، التي ترافق الجيوش.

ونراه في معرض وصفه للسيف يتناص مع الشاعر الرمادي المشهور، بقوله(٦٤):

تَنْطِقُ البِيضُ فِي الطُّلى والعَوَالي ❖ فِي الكُلى أَبْشِرِي بِفَوْتِ الخَلاصِ

ويقول في موضع آخر[٦٥]:

ويَرَوا سُيُوفَكَ فِي الجَمَاجِمِ والطُّلى ❖ وسَنَا جَبينِكَ فِي العَجَاجِ الداجي

إذ يبدو التناص واضحا مع معاصره الرمادي الذي عاش في الأندلس هو الآخر، في قوله[٦٦]:

كَأَنَّ هَواهُ في الجَماجِمِ وَالطّلى ❖ أَحَلَّ الضنّا في جِسمِهِ فَهوَ نَاحِلُه

فكان كلا السيفين يعشق الطلى، وإن كان الرمادي قد أسهب في وصف سيفه، إذ يرسم له صورة جميلة مستخدما أداة التشبيه «كأن»، مشبها إياها بالعاشق الناحل لشدة هواه، أما ابن دراج فاستخدم آلية التكثيف في بناء أسلوبه التناصي.

التناص الذاتي:

نعني بالتناص الذاتي: تناص الشاعر مع نفسه، نصوصه السابقة، ويتم هذا وفق الآليات السابقة، وهي الاجترار، والتكثيف، والتمطيط، فثمة نصوص، تجتر نصوص أخرى، أو تحاورها وفق هذه الآليات، فنراه في قصيدته التي يمدح فيها المظفر بن يحيى بن المنصور الحكم، بقوله[٦٧]:

وَقَدْ طَمَتْ فَوْقَه أَمواجُ أَبْحُرِهِ ❖ حَتَّى تيَقَّنَ أَنْ قَدْ غَرَّهُ الآلُ

سفائِنٌ من خيولٍ مَا لَهَا شُحَنٌ ❖ إلّا سيوفٌ وأَرماحٌ وأَبطالُ

أَبناءُ رَوْعٍ وأَهوالٍ لِمَقْدَمِهِمْ ❖ فِي أَعْيُنِ الموتِ أَذْعارٌ وأَهوالُ

متناصا مع قوله وهو يمدح المنصور بن أبي عامر، يقول[٦٨]:

تحمَّلَ منه البحرُ بحراً من القَنَا ❖ يروعُ بِهَا أَمواجَهُ ويَهُولُ

بِكُلِّ مَعَالاةِ الشِّرَاعِ كَأَنَّها ❖ وَقَدْ حملَتْ أُسْدَ الحَقائِقِ غِيلُ

إِذا سَابَقَتْ شَأْوَ الرِّيَاحِ تخيَّلَتْ ❖ خيولاً مدى فُرْسَانِهِنَّ خُيُولُ

ويبدو أن التناص الذاتي كان واضحا عند ابن دراج، وبقوة، ولاسيما في صورته الحربية، فكان يكثر من تكرار بعض المفردات «السيف، الرمح، القنا، الجياد، ...»، ويمكن لنا أن نتلمس التناص الذاتي في موقع آخر، فنراه حين يمدح المنصور بن أبي عامر يقول[٦٩]:

وسَلَلْتُ فِي سُبُلِ الغِوايَةِ صارِماً ❖ عَضْباً تَرَقْرَقَ فِيه مَاءُ شَبابِي

فيظهر تناص واضح في معرض مديحه لمبارك ومظفر العامريين، بقوله(٧٠):

وَسَلّا سيوفاً لَمْ تَزَلْ تلتَظي أَسىً ❖ بثأْرِك حَتَّى أَدْركا لك ثارَكِ

يبني علاقاته التناصية بين القولين الأول والثاني، وفق آلية التكثيف، معبرا بألفاظ مترادفة عن المعنى المطلوب، ولكن لم يلبث أن يستخدم آلية التحويل في بناء علاقاته التناصية، خارجا عن المعنى الحقيقي إلى المجازي، كما بين في مديحه للمظفر بن عامر عندما ولى ابن عبد الملك الوزارة، بقوله(٧١):

وَسَلَلْتَهُ سيفاً لكلِّ مُلِمَّةٍ ❖ يَفْرِي بِأَوَّلِ ضَرْبَةٍ أَوْدَاجَهَا

ب. التناص الشعري النثري:

لقد أفاد الشاعر من هذا الأسلوب حين أقام علاقات نصية بين جنسين أدبيين مختلفين، مثل الشعر والنثر، إذ عمد الشعراء الأندلسيون إلى النصوص النثرية المشرقية منها والأندلسية، وأعادوا توظيفها في البناء الشعري، (إذ يتم نقل ملفوظ ما من فضاء نصي معين إلى آخر، مغيرا إياه تغييرا أيدلوجيا)(٧٢).

وقد أفاد ابن دراج القسطلي من الأمثال إفادة كبيرة في بناء نصوصه الشعرية؛ وذلك للأهمية الكبيرة التي تحظى بها الأمثال، فكانت على درجة كبيرة من العلو والرقي، ولعل أبرز من صور هذه المكانة في الأندلس، عالمها وأديبها الجليل ابن عبد ربه، بقوله: (ونحن قائلون بعَوْن الله وتوفيقه في الأمثال التي هي وَشيُ الكلام، وجوهر اللفظ، وحَلْي المعاني، والتي تخيَّرتْها العربُ، وقَدَّمتها العجم، ونُطِق بها "في" كل زمان، وعلى كلِّ لسان، فهي أبقى من الشعر، وأشرف من الخطابة، لم يَسرْ شيءٌ مَسِيرَها، ولا عَمَّ عُمومَها، حتى قيل: أسير من مثل)(٧٣).

إذ استطاع ابن دراج أن يفيد من الأمثال العربية، الجاهلية والإسلامية، في بناء نصوصه الشعرية، فقد أفاد من الفقرة الواردة في الكتاب المقدس، والتي جرت مجرى المثل في العصر الجاهلي (كما تدين تدان)(٧٤)، إذ استعمله ابن دراج في قصيدته النونية التي بعث فيها إلى خيران العامري، موظفا دلالتها المعنوية المتمثلة بالمطابقة والموازنة والموافقة في العمل، فإن عمل حسنا فجزاؤه، وإن عمل سيئا فجزاؤه سيئا، فنراه يقول(٧٥):

وُجوهٌ تَنَاءَتْ فِي البِلادِ قُبورُها ❖ وإِنَّهُمُ فِي القلْبِ مِنِّي لَسُكَّانُ

وَمَا بَلِيَتْ فِي التُّرْبِ إِلّا تَجدَّدَتْ ❖ عَلَيْها مِنَ القَلْبِ المُفَجَّعِ أَحْزانُ

هُمُ اسْتَخْلَفُوا الأَحبابَ أَمْوَاجَ لُجَّةٍ ❖ هِيَ المَوْتُ أَوْ فِي المَوْتِ عَنْهُنَّ سُلْوَانُ

بَقايا نُفُوسٍ منْ بَقِيَّةِ أَنْفُسٍ ❖ يُمِيتونَ أَحْزانِي فدينوا بما دَانُوا

وعلى الرغم من أن منطوق الفقرة التي جرت مجرى المثل هو: (كما تدين تدان)، فإن ابن دراج بفكره الثاقب وبعمق بصره حولها المثل وجعلها «فدينوا بما دانوا»، وذلك لضرورة مجيئها متوافقة مع ما سبقها من أبيات جاءت منتظمة على البحر الطويل، وعلى حرف روي واحد، وهو النون.

وقد يأتي مع المثل الجاهلي وفق آلية الاجترار، وهو أن يأتي بالنص كاملا، من غير أن يغير بمفرداته، وبدون تقديم أو تأخير، وهذا ما وجده في المثل (أعط القوس باريها)[٧٦]، الذي أفاد منه ابن دراج في التعبير عن ضرورة استعانة المرء في العمل بأهل المعرفة والحذق، في قصيدته التي بعث بها إلى قضاة قرطبة، إذ يقول فيها[٧٧]:

وتبسُطَ منك للغُرَباءِ وَجْهاً ❖ يُجلِّي عَنْهُمُ كُرَبَ الجَلاءِ

فَتُبْلِيَ فِيهِمُ سِيَرَ ابْنِ يَحْيى ❖ كما أَبْلاكَ محمودَ البَلاءِ

فأَعْطى القَوْسَ بارِيَها وشُدَّتْ ❖ عَرَاقِي الدَّلْوِ فِي كَرَبِ الرِّشَاءِ

كما أنه يفيد من المثل الإسلامي الذي استخدمه النبي ρ، معتمدا الآلية نفسها، وهي آلية الاجترار، آخذا المثل (كل الصيد في جوف الفرا)[٧٨]، وهذا مثل يضرب لمن يفضل على أقرانه[٧٩]، بقوله[٨٠]:

وحللْتُ أَرْضاً بُدِّلَت حَصباؤُها ❖ ذَهَباً يَرِفُّ لناظِرَيَّ وجَوْهَرا

وليَعلمِ الأَمْلاكُ أَنِّيَ بَعدهُم ❖ أَلفيتُ كُلَّ الصَّيدِ فِي جَوْفِ الفرا

وقد يفيد ابن دراج من آلية التكثيف في بناء علاقاته التناصية مع المثل العربي (جاء بالطم والرم)[٨١]، بقوله[٨٢]:

يا حاجباً تُزْهى الحِجابَةُ والعُلا ❖ وسَنا المراتِبِ والقيادَةِ باسْمِهِ

مَلِكٌ تَحَكَّمَ فِي هواهُ حَزْمُهُ ❖ وأَباحَ سيفُ نداهُ مُهْجَةَ حَزْمِهِ

وطما عَلَى العافِينَ بحرُ سماحِهِ ❖ فحوى الثناءَ بِطِمِّهِ وبِرِمِّهِ

فنراه يضفي على ممدوحه كل ما من شأنه عمل الخير، حتى مسك زمام الأمور، وحاز المراتب العلمية والسياسية في عصره، والذي لا يرقى إليه الشك أن الشاعر لما حذف الكلمة الأولى للمثل «جاء»، أراد أن يكثف المعنى، والمثل في البيت الشعري، إذ أن الحذف هو أحد أدوات التكثيف في التناص.

وقد أفاد من المثل الإسلامي (العود أحمد)[٨٣]، في بناء علاقاته التناصية، كما في قوله[٨٤]:

مُرَزَّأً أفلاذِ الفؤادِ مصائِباً ❖ توالت بِهَا الأيامُ مَثْنىً ومَوحَدَا

فلم تَبدَ إلّا كُنتَ بالصَّبرِ بادِياً ❖ ولا عُدنَ إلّا كنتَ بالعَودِ أحمدا

إذ استطاع أن يجتر المثل العربي (العود أحمد)، مستحضرا قصة نبينا محمد ρ في عام الحديبية، بعد أن اعترضت قريش مسيره، ومنعته من أداء فريضة الحج عام الحديبية، وذلك في السنة السادسة من الهجرة، وما لبث أن فتحها الله Y من دون قتال، وحج المسلمون، موظفا آلية التحويل، فكانت هنا قصيدته لعزاء أحد أمراء الأندلس في ابن له، واعضا إياه، أن هذه الدنيا هي أم الرزايا والمصائب، وإن حلت بك مصيبة وصبرت عليها فانتظر الجزاء من الله I ويكون جزاء محمودا.

المبحث الثالث:

التناص التاريخي «المرجعية التاريخية»

إن التاريخ يمثل مادة خصبة مليئة بالأحداث والشخصيات التاريخية، القابلة للتوظيف الفني، والصالحة لأن تكون مادة أولية أدبية غنية، إذ يسقط الأديب وجهة نظره على النص، فلا يتعامل مع النص التاريخي تعاملا حياديا، بل يتصرف به بشكل يعزز به فكرته، مؤيدا أو معارضا له.

وقد يقوم جانب آخر بنقل التاريخ بعد إضفاء مزيج من الصور المتعددة،والمشاعر المختلفة، فيغلب الجانب الشخصي ليصبح النص ذا تأثير في المتلقي،ولولا ذلك كله لأصبح الأديب

كالمؤرخ ، الذي ينقل الحدث بشكل موضوعي وحيادي، وبأسلوب تقريري مباشر.

لذلك نستطيع القول أن الأديب والشاعر بشكل خاص قد يتكئ على المادة التاريخية في تكثيف المعاني والصور والأفكار، فضلا عن أن لتلك المرجعيات أثرها في تحقيق ما يرمي إليه الشاعر من هدف، إقناع المتلقي وجدانيا وفكريا[٨٥].

وقد يعمد الشاعر إلى أن يضيف إلى الحقيقة التاريخية من نفسه وواقعه وطبيعة الحالة النفسية التي تدفعه إلى الاستعانة بجزء من التاريخ، وهو يتعامل معها على وفق قناعته، بما تكتنفه هذه المادة التاريخية من قيمة معنوية، ودلالة إيحائية، يريد إيصالها إلى ذهن المتلقي وشعوره[٨٦].

وقد يوظف ابن دراج القسطلي آلية التكثيف كثيرا في مرجعياته التاريخية، إذ أن كل اسم تاريخي يمثل تكثيفا لمرحلة تاريخية بكل أحداثها، وبكل ما تحمل من مواقف سلبية أو إيجابية، فنراه يقول[٨٧]:

تراثٌ حزتَ مفخَرَهُ نِزاعاً ❖ إِلَى أَبناءِ عَمِّكَ فِي حُنَيْنِ

حاول ابن دراج أن يذكر المسلمين بالأندلس بمعركة حنين، التي أبلى المسلمون أجدادهم وأسلافهم فيها بلاء حسنا، مستخدما آلية التكثيف، من خلال الإشارة المحضة لاسم المعركة، لكي يتبادر إلى الذهن أحداث تلك الموقعة، مؤكدا على استبسال الروح القتالية، خاصة وأن بلاده كانت تخوض المعارك ضد الفرنجة، فلكي يشير إلى شجاعة أبناء عمومتهم من أنصار النبي ρ، يذكر بتلك المعارك التي خاضها النبي ρ مع أصحابه ψ محققا انتصارات مهمة كبيرة.

كما أنه يحاول أن يستحضر أسماء بعض القبائل التي يفتخر الممدوح بانتمائه إليها، مؤكدا خصيصة الكرم لدى الممدوح، وذلك في معرض مديحه للمنصور بن أبي عامر، إذ يقول[٨٨]:

ولهمْ مُفْتَخَرُ الجودِ الَّذِي ❖ وَلَدَتْهُ طَيِّئٌ بِنْتُ أُدَدْ

وهمُ المغفورُ فِي بَدْرٍ لَهُمْ ❖ وهم الأَبرارُ فِي يومِ أُحُدْ

وهمُ حُرَّاسُ نفسِ المصطفى ❖ حينَ نامَ الجيشُ عنهُ وهَجَدْ

إذ تتجلى المرجعية التاريخية واضحة من خلال ذكر أيام المسلمين ومعاركهم التي خاضوها ضد المشركين، ولاسيما معركة «بدر» التي غيرت مسرى التاريخ، فضلا عن ذكره لموقعة «أحد»، وذكره لبعض القبائل العربية التي اشتهرت بالكرم، موظفا آلية التكثيف خير توظيف.

وقد وظف المرجعية التاريخية من خلال استحضار بعض الأسماء التاريخية التي خلدها التاريخ، كما في قوله مؤكدا كرم ممدوحه[٨٩]:

وجُودٌ تناهى فِي الخلائقِ وانْتَهَتْ ❖ إِلَى حاتِمٍ فِي الأَكْرَمِيْنَ مَنَاسِبُهْ

تَقَضَّتْ رَجاءَ الراغِبِينَ سِجَالُهُ ❖ وعَمَّتْ كما عَمَّ الغَمامُ مَوَاهِبُهْ

ونراه يفيد في موضع آخر أيضا من الأسماء التي يفخر بها التاريخ العربي في مختلف عصوره، ففي قصيدة يمدح بها المنصور بن أبي عامر يقول[٩٠]:

والحلْمَ من ميراثِ «أَحْنَفَ»[٩١] خالِهِ ❖ والبأْسَ من ميراثِ «عَمْرٍو»[٩٢] عَمِّهِ

إن هذه الأسماء تمثل ومضة مكثفة لمعان وخصال أحب الشاعر أن يضفيها على ممدوحه، مشبها إياه بهذه الشخصيات، متناصا معهم وفق آلية التكثيف.

ونراه أيضا يفيد في بناء علاقاته التناصية من الأسماء التاريخية التي وردت في القرآن الكريم، فقد وظف حكاية سيدنا سليمان عليه السلام مع الخيل خير توظيف، بقوله[٩٣]:

وسيفُكَ فِي الأعناقِ والسُّوقِ مُقْتَدٍ ❖ بسيفِ سليمانَ المُوكَّلِ بالمَسْحِ

فهو يشير إلى ما جاء في القرآن الكريم من قوله تعالى {**إِذْ عُرِضَ عَلَيْهِ بِالْعَشِيِّ الصَّافِنَاتُ الْجِيَادُ * فَقَالَ إِنِّي أَحْبَبْتُ حُبَّ الْخَيْرِ عَنْ ذِكْرِ رَبِّي حَتَّى تَوَارَتْ بِالْحِجَابِ * رُدُّوهَا عَلَيَّ فَطَفِقَ مَسْحاً بِالسُّوقِ وَالْأَعْنَاقِ**}[٩٤]، وأصل الحكاية كما يرويها المفسرون أن نبي الله سليمان بن داود عليهما السلام كان قد فتن بالخيل التي عرضت عليه، حتى شغلته عن الصلاة، وقيل صلاة العصر، فإذا الشمس قد غابت، فاغتم وندم، وأمر بأن ترد عليه وان تضرب أعناقها وسوقها بالسيف[٩٥].

فنراه قد وظف آلية التكثيف في تلخيص هذه الحكاية في بيت شعري واحد، وكانت أيضا آلية التحويل حاضرة، فقد نقل المعنى من الأصل إلى سيف ممدوحه وكيف عمل في رقاب المعتدين.

الخاتمة

لعل من النتائج المهمة التي خرج بها الباحثان في هذه الصفحات هي:

– تم تقصي مواطن التعالق في عدد من الخطابات الشعرية التي تعطي إضاءات واضحة عن ثقافة الشاعر الأندلسي في عصر سيادة قرطبة، التي أصبحت عاصمة الدولة الإسلامية في الأندلس.

مجلة كلية التربية ...... العدد الثاني ٢٠٠٩

– لقد وجد البحث أن القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف الركيزتان الأساسيتان لإقامة علاقات التناص، ضمن المرجعية الدينية، فهذه النصوص هي الأكثر تأثيرا في النصوص الشعرية، كونها الأكثر قدسية.

– جاءت المرجعية الدينية تجسيدا للهوية الإسلامية، إذ أن الثقافة الإسلامية باتت تشكل قوام الدولة الأندلسية.

– أوضح إبداع المنتج في قدرته على تفعيل العلاقات التناصية بين بنيتي النص الغائب والحاضر، لدرجة يصعب فيها التمييز بين حدودهما، بتحويل الدلالة القديمة إلى دلالة أخرى جديدة، فالتناص ليس عملية أخذ سلبي، أو نسخ، بل هو تحاور وتلاقح بين النصوص.

– ولتأثير الشاعر المشرقي في ابن دراج، فإنه كثيرا ما حذا حذوه في النظم والقصيد، إلا أنه ليس احتذاء أعمى، وإنما تفاعل فني مبدع، سيما مع شعراء مبدعين ومشهورين من عصر ما قبل الإسلام وصدر الإسلام، وشعراء معاصرين.

– كما مثل التاريخ معينا خصبا مليئا بالأحداث والشخصيات القابلة للتوظيف الفني، والصالحة لأن تكون مادة شعرية، لذلك عمد إليها ابن دراج القسطلي، فتعالق وتحاور معها، وإن كان توظيفه من خلال التلميح والإثارة، فكان استدعاء الحدث التاريخي وفق آلية التكثيف ولغرض استنفار الروح القتالية في دولة تخوض غزو الفرنجة والتذكير بالمعارك الإسلامية.

– لقد عزز ابن دراج تناصه من خلال آلية التكثيف موظفا الإيحاء والرمز والأداة في طرح الدلالة، وهذه الآلية تشتغل لجعل النص إشارات موجزة وسريعة تحيله إلى النص الغائب، ولعل أجمل صور الإبداع الشعري في الإشارة السريعة والعميقة في الوقت نفسه.

– كما أنه قد حقق التناص من خلال آلية التمطيط، فلعل إبداع أشكالها فيما استقرأناه من النصوص ما يجعل شخصية الشاعر حاضرة في نصه، وذلك حين يكمل الشاعر فكرة النص الأصل بأن يشرحها أو يزيد عليها.

– أما حين يعجز النص اللاحق عن خرق أو تحويل دلالة النص السابق، لوقوعه تحت هيمنته والانسياق وراء معانيه وألفاظه، لاسيما النصوص التي تمتاز بالهيبة الفنية فإنه كان يلجأ إلى اجترار النص السابق بشكل كامل، لتعمل بذلك إحدى آليات التناص، وهي الاجترار.

– ويبدو أن لمعاني المديح الحظ الأوفر في تشغيل آلية التحويل، إذ أخذ الشعراء يحولون معاني من سبقهم إلى معاني أخرى تخدم أغراضهم المدحية، كما تعمل آلية التحويل بشكل فعال في نقل دلالة الأسماء التاريخية ونقل صفاتها إلى الشخصيات الممدوحة.

الهوامش والمصادر:

(١) هو أحمد بن محمد بن العاص بن أحمد بن سليمان بن عيسى بن دراج، كنيته أبو عمر، ينظر: الوفيات: ١٣٥/١.

(٢) نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب: أحمد بن محمد المقري التلمساني (ت ١٠٤١هـ)، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٦٨: ١٧٨/٣.

(٣) نفح الطيب: ١٩٥/٣.

(٤) آفاق التناصية، المنظور والمفهوم: بارت أولان، ترجمة وتقديم محمد البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٨: ٤٢.

(٥) من هذه الدراسات: التناص في شعر العصر الأموي، رسالة ماجستير تقدم بها بدران عبد الحسين محمود البياتي، إلى مجلس كلية الآداب، جامعة الموصل، عام ١٩٦٦، والتناص (تداخل النصوص) في شعر خليل حاوي،رسالة ماجستير تقدم بها رمضان كريم البالاني،إلى مجلس كلية التربية للبنات،جامعة الأنبار،عام ١٩٩٨.

(٦) كما تجدر الإشارة إلى أطروحة الدكتوراه (أثر التراث الجاهلي والإسلامي في الشعر الأندلسي، عصر الطوائف)، التي تقدم بها عمر خليل إبراهيم المحمدي، إلى مجلس كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، والتي اقتصرت على المنهج التحليلي، وابتعدت عن عمل آليات التناص لكونه منهجا نقديا حديثا.

(٧) ينظر: التناص في شعر الرواد: أحمد ناهم، بغداد، ط١، ٢٠٠٤م: ٧.

(٨) الصورة الفنية في شعر أبي تمام: عبد القادر الرباعي، جامعة اليرموك، عمان، ١٩٨٠: ٢٢١.

(٩) القرآنية في شعر الرواد في العراق: رسالة ماجستير، تقدم بها إحسان محمد التميمي، إلى مجلس كلية الآداب في جامعة القادسية، إشراف د. ابتسام مرهون الصفار، ٢٠٠٠: ٨٠.

(١٠) أثر القرآن في الشعر الأندلسي، عصر بني الأحمر: رسالة ماجستير، تقدمت بها عروبة عودة محمد الحلفي، إلى مجلس كلية التربية (ابن رشد)، جامعة بغداد، إشراف د. حسين أسعد نصر، ٢٠٠٤: ٢٧٨.

(١١) أثر التراث الجاهلي والإسلامي في الشعر الأندلسي (عصر الطوائف): أطروحة دكتوراه، تقدم بها عمر خليل إبراهيم المحمدي، إلى مجلس كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، إشراف الدكتور سامي مكي العاني، ٢٠٠٢: ٣٣٨.

(١٢) ينظر: انفتاح النص الروائي: سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٨٩: ١١٥.

(١٣) ديوانه: ١٧٤.

(١٤) سورة هود: الآية٤٤.

(١٥) ديوانه: ١٦٣.

(١٦) سورة الحج: الآية٢.

(١٧) ينظر: القرآنية في شعر الرواد في العراق: ٨٢.

(١٨) ديوانه: ١٦٥.

(١٩) سورة الكوثر: الآية١.

(٢٠) سورة الإنسان: الآية١٨.

(٢١) ينظر: التناص في شعر العصر الأموي: بدران عبد الحسين البياتي، رسالة دكتوراه، بإشراف عمر محمد الطالب، كلية الآداب/ جامعة الموصل، ١٩٩٧: ٤١.

(٢٢) ديوانه: ٤٥٧.

(٢٣) تاريخ الأدب الأندلسي (عصر سيادة قرطبة): إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط١، ١٩٦٠: ٢٦٢-٢٦٣، وينظر: القصص القرآني في الشعر الأندلسي: د. أحمد حاجم الربيعي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠١: ١٤٠.

(٢٤) سورة يوسف: الآية٤.

(٢٥) سورة يوسف: الآية٣٥.

(٢٦) ديوانه: ١٣٩.

(٢٧) سورة يوسف: الآية٩٢.

(٢٨) انفتاح النص الروائي: ١١٧.

(٢٩) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين: ١٥/٢.

(٣٠) ديوانه: ٨٣.

(٣١) ينظر: شرح الشربيني على مقامات الحريري: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم: ٢٨٩/٢-٢٩٠.

(٣٢) سورة البقرة: من الآية١٠٢.

(٣٣) سورة الجــن: الآيتان ٨-٩.

(٣٤) ديوانه: ٥٠١.

(٣٥) ديوانه: ٤٩٧.

(٣٦) قال ابن حجر في لسان الميزان أنه خبر باطل، ينظر: الشعر والشعراء: ابن قتيبة: تحقيق أحمد محمد شاكر، ط٣، ١٩٧٧: ١٣٢/١، وقال السندوبي: إني أشك في صحة هذه العبارة الأخيرة (يجيء يوم القيامة حاملا لواء الشعراء إلى النار)، لأن امرئ القيس من أهل الفترة، وقد قال تعالى {وَمَا كُنَّا مُعَذِّبِينَ حَتَّى نَبْعَثَ رَسُولاً}(الإسراء: من الآية١٥)، ينظر: شرح ديوان امرئ القيس: حسن السندوبي، بيروت، ط٧، ١٩٨٢: ٣٢.

(٣٧) ديوانه: ٥٢٠.

(٣٨) ونص الحديث هو: كم من عذق معلق أو مدلى في الجنة لأبي الدحداح)، وقيل في تفسيره أنه بينما خاصم أبا لبابة في نخلة، فبكى الغلام فقال النبي ρ لأبي لبابة أعطه إياها، ولك به عذق في الجنة، فأبى أبو لبابة، فسمع ذلك أبو الدحداح، فاشتراها من أبي لبابة بحديقة له، ثم قال للنبي ρ أيكون لي بها عذق في الجنة إن أعطيتها اليتيم؟ قال: نعم، قال: فأعطها اليتيم. ينظر: صحيح مسلم: ٦٠/٣-٦١، وينظر: الإصابة في تمييز الصحابة: القاهرة، ط١، ١٩٣٩: ترجمة رقم (٨٧٨).

(٣٩) ديوانه: ٤١٩.

(٤٠) الوطاس: وادي في ديار هوازن، جرت فيه غزوة حنين، وأراد النبي ρ بذلك شدة الحرب، فإن الوطيس في أصل اللغة التنور، فنقل إلى الحرب استعارة، ينظر: لسان العرب: مادة (وطس)، وينظر الحديث في: صحيح البخاري: ١٥٧١/٤.

(٤١) ينظر: التناص في شعر الرواد: ١٠٦.

(٤٢) مدخل لجامع النص: جيرار جينت، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية، بغداد، دار شوبتال للنشر، ط١، ١٩٩٠: ١٠٠.

(٤٣) ينظر: تجنيس الأدب في النقد الحديث: أطروحة دكتوراه، سهام جبار، كلية التربية/ الجامعة المستنصرية، ١٩٩٧: ٢٨.

(٤٤) الشعر الأندلسي في عهد بني الأحمر: رعد ناصر الوائلي، ط١، ٢٠٠١م: ١٩١.

(٤٥) ديوانه: ٢٠٧.

(٤٦) جمهرة أشعار العرب: أبو محمد بن أبي الخطاب القرشي، شرحه وقدم له علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٦م: ٢٠٩.

(٤٧) علم النص: جوليا كريستيفا، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٩١م: ٨١.

(٤٨) ديوانه: ٤٩٣.

(٤٩) شرح ديوان حسان بن ثابت، وضعه وضبط الديوان عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨١م: ٤٠٨.

(٥٠) تحليل الخطاب الشعري: محمد مفتاح، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٥م: ٢٦.

(٥١) في سيمياء شعرنا القديم، دراسة نظرية وتطبيق: محمد مفتاح، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٢م: ٣٥.

(٥٢) متاهة التناص: د. جلال الخياط، مجلة الآداب، العدد (١-٢)، سنة ١٩٩٨م: ٥٣.

(٥٣) الذخيرة: ١/١/٥٠.

(٥٤) ديوانه: ٧٢٦.

(٥٥) هذا البيت للحطيئة، جرول بن أوس، وهو من قطعة له يتعطف فيها عمر بن الخطاب τ، ينظر: ديوان الحطيئة، شرح أبي الحسن السكري: ٨٠، وقد جاء في الديوان: (زغب الحواصل).

(٥٦) ديوانه: ٦٩٧.

(٥٧) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب:محمد بنيس،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،ط٢، ١٩٨٥م: ٣٨.

(٥٨) ديوانه: ٩٦.

(٥٩) ديوان ابن شهيد: عني بجمعه شارل بيلاج، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٦٣م: ٦٦.

(٦٠) ديوان ابن دراج: ٤٧٨.

(٦١) ديوانه: ٦٥٩.

(٦٢) ديوان ابن شهيد: ١٠٢.

(٦٣) ديوان ابن دراج: ٥٣٧.

(٦٤) المصدر نفسه: ٢٩٢.

(٦٥) م.ن: ٢٨٥.

(٦٦) شعر الرمادي: جمعه وقدم له ماهر زهير جرار، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مطبعة المتوسطية، بيروت، ١٤٠٠هـ-١٩٨٠م: ١٠٢.

(٦٧) ديوانه: ٤٨٢-٤٨٣.

(٦٨) ديوانه: ٧٦.

(٦٩) ديوانه: ٢٧٩.

(٧٠) ديوانه: ١٩١.

(٧١) ديوانه: ١٠٤.

(٧٢) علم النص: جوليا كرستيفا، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٩١: ٣٠.

(٧٣) العقد الفريد: شهاب الدين أحمد بن عبد ربه، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط١، ١٩٤٠: ٣٠/٣.

(٧٤) الكتاب المقدس: إنجيل متى: ١٠٧.

(٧٥) ديوانه: ٩٢.

(٧٦) مجمع الأمثال: الميداني: ٣٤٥/٢.

(٧٧) ديوانه: ٤٤٩.

(٧٨) الحديث في الفردوس بمأثور الخطاب: ٣٦٧/٥، كشف الخفاء: ١٥٩/٢.

(٧٩) مجمع الأمثال: ١١/٣.

(٨٠) ديوانه: ٢١٧.

(٨١) مجمع الأمثال: ٢٨٦/١، الطم: البحر، الرم: الثرى.

(٨٢) ديوانه: ٣٠٥.

(٨٣) مجمع الأمثال: ٣٧٣/٢.

(٨٤) ديوانه: ٦٣٩.

(٨٥) ينظر: ملامح توظيف التراث: ١٩٧-١٩٨.

(٨٦) ينظر:أثر التراث في الشعر العراقي الحديث: علي حداد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٨٧م: ٨٠.

(٨٧) ديوانه: ٥١٠.

(٨٨) ديوانه: ٥٠٦.

(٨٩) ديوانه: ٥١٦.

(٩٠) ديوانه: ٤٢٨.

(٩١) يعني بالأحنف: أبا بحر الأحنف بن قيس التميمي، من سادة العرب المعروفين بالحلم.

(٩٢) هو عمرو بن معديكرب الزبيدي، الفارس المعروف.

(٩٣) ديوانه: ٤٠٥.

(٩٤) سورة ص: الآيات ٣١-٣٣.

(٩٥) ينظر: نهاية الأرب: شهاب الدين النويري، دار الكتب، ط١، ١٩٤٣م: ١٤/١٠٥-١٠٦.